

Agítese con cuidado: archivo frágil. Materialidad, micropolíticas y poéticas batatescas de lo visible en el Archivo Batato Barea

Lucía Álvarez (FBA/ UNLP)⁵²

Introducción

La redacción de esta ponencia corresponde a la etapa inicial de un Proyecto de Beca, aún en instancia de evaluación, a la vez que manifiesta nuestro deseo de formular e intercambiar algunas preguntas e inquietudes en torno al funcionamiento y las condiciones productivas del Archivo Batato Barea. Denominamos al Proyecto en cuestión: *“Archivos inestables y prácticas artístico- políticas en los ochenta. El caso del Archivo Batato Barea”*. Allí proponemos indagar las condiciones que habilitan el funcionamiento de la categoría de archivo en el caso de colecciones organizadas por un principio afectivo, formando parte de su acervo, registros de prácticas artístico-políticas producidas entre 1983 y 1991 en Argentina, prácticas que enuncian al cuerpo como plataforma de acción e invención política. En este sentido, el énfasis de esta investigación se orienta a profundizar en las relaciones que se activan entre la inestabilidad ontológica de estos archivos particulares, la complejidad agregada por la fragilidad de las prácticas y memorias que resguardan como patrimonio y el pasado reciente postdictatorial. El archivo al que nos dedicamos lleva el nombre de Batato Barea (1961-1991) pseudónimo que en sus reiterados usos termina por generalizarse para denominar a quien en verdad no podemos adjudicar un nombre único: el mismo se autodenominó como “clown travesti literario” —ante el insistente pedido mediático por encasillar su cuerpo y sus prácticas bajo una leyenda que estabilizara aquel movimiento intempestivo contra toda matriz—.

Entendemos que la inestabilidad que adjudicamos al archivo procede, en principio, de un fondo documental que ofrece serias dificultades dada su fragilidad material, la que en parte dictamina su potencial condena a la ceniza, en sentido derridiano, y por ende define un destino equivalente para las prácticas que conserva; tal entidad material emana, a su vez, de lo afectivo como condición productiva del archivo, allí donde la producción de lazos socio-afectivos auspiciados por estas prácticas exponen al archivo a unos lógicas diferenciadas de la consignación institucional y a un régimen de lo visible problemático, en tanto nos referimos a un material atravesado por la precarización —instalada por la última Dictadura Cívico-Militar— de todo aquello que otorga un marco de posibilidad al ejercicio de elaboración de la memoria; a la vez estas poéticas precarias dentro del archivo se encuentran, en su actualidad, sujetas a la precarización de las condiciones de existencia y de los afectos, como parte de la nueva embestida neoliberal.

⁵² luciaalvarezpintado@gmail.com

Uno de los posibles recortes a efectuar sobre la problemática, concierne al análisis de los modos específicos de administración de lo visible en el archivo, acción que definimos e indicamos dentro de los objetivos del Proyecto, en enlace con las tensiones agregadas por el desafío que impone una materialidad precaria e inestable que, no obstante, produce resistencias que vuelven problemática su consignación dentro del archivo. A ello, añadimos la convicción de los agentes que intervienen activamente, quienes batallan los intentos de absorción institucional, mientras diseñan estrategias autogestivas que potencien la visualización del material documental.

Entendemos que la abstención de la interferencia institucional define una fuerte política de archivo, a la vez que deja pendiente una definición equivalente respecto de los espacios expositivos que dispongan las condiciones potenciales para la comprensión e interpretación de un material, que registra un conjunto de prácticas que redefinieron modos de activismo artístico-político durante el retorno democrático. En este trabajo, nos dedicaremos a analizar las tensiones e interferencias que se producen entre la materialidad del Archivo Batato Barea, asociada a sus condiciones productivas, y los espacios de exposición, en cuya elección y funcionamiento se resuelven y jalonan los regímenes de visibilidad y decibilidad del material del archivo. En esta intención, aspiramos a revisar algunos sentidos relativos a la circulación pública del material del archivo, notando que la sola iniciativa por dar a ver anula la reflexión sobre los efectos que el espacio de la exposición produce sobre la materialidad del archivo y viceversa, por lo que, nos empeñamos en añadir a nuestras reflexiones un concepto expandido de la consignación como reunión de los signos (Gerbaudo: 90, 2013).

La selección de los casos de estudio corresponde a dos registros: el primero integra fotografías que registran el espacio del Museo Casa Batato Barea y un boceto realizado a mano que diagrama su potencial organización, mientras que el segundo lo compone el registro fotográfico de la reciente exposición *Historietas Obvias y otros numeritos* realizada en la Galería Cosmocosa del 24 de noviembre de 2016 al 31 de marzo de 2017; el montaje y curaduría de ambas exposiciones corresponde al albacea del Archivo Batato Barea, Seedy González Paz.

El archivero clown travesti literario

Investigaciones académicas precedentes indican a la *dispersión*, como el modo de circulación específico de los materiales y registros producidos a partir de las performances que parte de la historiografía nominó dentro del *under* o *underground* porteño. Según nota Irina Garbatzky, estos documentos deambulan de mano en mano o en la web, o bien son conservados como recuerdos o *souvenirs* personales por amigos y familiares en domicilios no institucionalizados, modos que condensan una circulación íntima-afectiva, a excepción del Museo Casa Batato Barea, el cual, al decir de Garbatzky, logra sortear este régimen de visibilidad restringido por los acotados márgenes de lo íntimo y lo privado (Garbatzky, 2013). Cabe añadir, que otras intervenciones en el tema de arte y archivos, coincidieron en señalar la domiciliación particular y familiar como dimensión que, frecuentemente se asocia no sólo a la

formación de archivos a nivel nacional, sino también a su continuidad y su permanencia bajo guarda privada lo que ciertamente dificulta su clasificación y accesibilidad (De Rueda, 2010).

Es la tendencia a hacer de sí y de sus prácticas archivo, la dimensión de mayor intensidad en los relatos que restituyen a Batato y su excepcional compulsión archivística: la redacción de un diario donde listó detalladamente sus presentaciones, la recolección de los materiales que acompañaron dichas presentaciones, el pedido expreso a sus allegados por producir registros de sus actuaciones y la oportuna entrega de todo aquello —quema mediante de parte del material— a su madre, hecho que permanece en la frase cuyo eco se multiplica en diferentes medios y publicaciones: “Lo que queda es lo que sirve” (Noy, 2002; Garbatzky, 2013; Bevacqua, 2013). La resonancia de estos testimonios recogidos por investigaciones y prensa especializada parece auspiciar la idea de una excepcionalidad que resuelve lo que, de hecho, constituyen registros de prácticas cuya fragilidad no lograr reparar la domiciliación museal per se, aún más teniendo en cuenta, que el Museo Casa Batato Barea enfrentó serias dificultades de sostenibilidad económica, condiciones materiales que dictaminaron su cierre como institución en el año 2013, y la permanencia del Archivo como entidad de consulta e insumo de exposiciones.

Sobre la entidad frágil de las prácticas o performances, Phelan indica su irreductibilidad a la estructura del archivo (Phelan, 1993) enfatizando que, al evadir estratégicamente todo intento por ser monumentalizadas, dichas prácticas conservarían su circulación, insumisas a las apropiaciones del sistema. Por su parte, Dubatti apuntala la idea del acontecimiento teatral como un irrepetible, por ende sólo recuperable por vía del archivo audiovisual (Dubatti, 1995) la vez que encumbra la figura de Batato, contribuyendo significativamente a la producción mítica del personaje en cuestión (Bevacqua, 2013) Desde una posición más flexible, Garbatzky nota que estas performances ejercitan una notable resistencia al archivo (Garbatzky, 2013) hecho que no podemos desapercibir en tanto estas productivas desobediencias se hacen carne en la propia materialidad del archivo, sus huecos y sus faltas.

Tales resistencias jalonan los regímenes de visibilidad a los que se somete el archivo y, en este sentido, incorporamos la perspectiva foucaultiana, la cual designa al archivo como “[...] la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”(Foucault, 2011) Desde el proyecto que enmarca a este trabajo nos propusimos problematizar la operatividad de esta definición, en el contexto del Archivo Batato Barea, análisis que concierne a un modo particular de administración de lo visible y lo decible, funcionamiento que arriesgamos, a título hipotético, predispone de condiciones para que lo enunciable y lo visualizable asuma una materialidad porosa y maleable.

Engrudo nuestro que estás en los subsuelos

Si bien es discutible la magnitud en que estas prácticas desobedecen o rechazan la estructura del archivo, es indudable que su mismo ejercicio supuso, durante los años ochenta, la producción de nuevas estrategias de intervención y activación poética y política, que situaron al cuerpo y la producción singularizante de subjetividades sexo-genéricas como eje de una problemática históricamente

desestimada o bien desapercibida por la militancia artística setentista y su carácter eminentemente macropolítico, asociado a la prédica por la transformación radical de las condiciones de existencia (Davis et al., 2014).

Al momento en que los cuerpos aterrorizados por la Última Dictadura Cívico-Militar inician prácticas inéditas de reclamo colectivo por la aparición física de los detenidos desaparecidos —estrategias caracterizadas por poner el cuerpo por el otro violentamente ausentado— (Bruzzzone y Longoni, 2008) comparece el ejercicio de otras formas moleculares de resistencia (Lucena y Laboureau, 2014) que colmaron los espacios de bares, discotecas, estaciones ferroviarias, clubes, parques y sótanos, instando la recuperación y reinención de los lazos de afectividad y sociabilidad quebrados por el aparato represivo militar. En tal coexistencia se manifiesta lo que Roberto Amigo denominó como las dos actitudes estéticas complementarias durante los ochenta en la Argentina: la vindicatoria y la festiva (Amigo, 2008), de las cuales esta última, caracteriza el estatuto de las prácticas registradas y consignadas en el Archivo Batato Barea.

El desborde la alegría como contracara de lo trágico (Roberto Jacoby citado en Garbatzky, 2013) es lo que resuena en los testimonios y la teoría como aquel lugar común que supo reunir y conglomerar a los cuerpos paralizados por el terror, interrumpiendo los fantasmas de un pasado aún expuesto y doliente, e inaugurando el espacio para la risa, el movimiento desenfrenado de los cuerpos, la poesía, y en fin, la agitación de todo aquello que las maquinarias de disciplinamiento social mantuvieron y mantenían aún petrificado. El café Einstein, el Teatro Parakultural, la discoteca Cemento, Palladium, Medio Mundo Varieté, el bar Bolivia y el Centro Cultural Ricardo Rojas son sólo algunos de los nombres de los sitios que la historiografía agrupó dentro de una geografía *under* de los ochenta. No obstante, quisiéramos indicar que, desde otras retóricas, se impugnó la operatividad del anglicismo *under* o *underground*, según lo indica Irina Garbatzky, a partir del testimonio del editor del fanzine **Speed** quien evoca la posición de Fernando Noy y su insistencia en el uso de la transliteración *engrudo*:

Fernando [Noy] hablaba del engrudo más que del under. El under es una etiqueta, para simplificar, del periodismo, que inventó un formato, pero lo que yo rescato es el engrudo ¿qué es el engrudo? Harina, sal, agua, un pegote, hecho con cosas elementales y baratas que pueden tomar infinidad de formas o ninguna [...] (Garbatzky, 2013) [el subrayado es nuestro]

Una parte significativa de las investigaciones académicas dedicadas al estudio del período adscriben al uso del término *under* o *underground* y más específicamente *under porteño* (Battistozzi, 2011; Usubiaga, 2012), coincidiendo en señalar la magnitud de la resistencia e insubordinación que ejercitan unas prácticas, inabarcables ciertamente por el dominio de campos bien definidos, si bien es recurrente su inclusión dentro de las artes visuales y el teatro.

Por otra parte, la operatividad de la categoría se desprende del trazado de una cierta geografía —traducida en una lista más o menos consensuada de los lugares que conformaron el circuito alternativo—, geografía que se afilia a su vez, al orden de lo subterráneo como lugar físico, a la vez que

como insignia de la posición marginal que ocuparon quienes conformaron la “escena”. Es indudable que el funcionamiento de una categoría de tal divulgación y extensión dentro del campo académico y la prensa especializada facilita su rápida decodificación, cada vez que la referencia “under” se reproduce en un escrito o testimonio.

No obstante, identificamos en el trabajo de Irina Garbatzky una revisión exhaustiva de la etiqueta *under*, revisión que se empeña en particularizar los sentidos acoplados bajo tal designación; la autora propone desbordar el sentido instituido de “lo paracultural” sujeto a la denotación de un espacio físico o bien las posiciones de los actores dentro del campo, para dar cuenta también “de las derivas y los pasajes de los performers entre los géneros artísticos o sexuales [...]” (Garbatzky, 2013: 41).

En relación a esto último, diremos que las prácticas consignadas en el archivo como registros de acciones poético-políticas efímeras reniegan y dispersan el ensayo de una definición que condense su sentido profundo en el espacio de unas pocas palabras. En su investigación, Irina Garbatzky propuso denominarlas como *performances poéticas*, reconociendo, no obstante, el hecho de que sus mismos productores no las nombraban de manera unificada —Batato las llamaba “numeritos”— (Garbatzky, 2013: 25).

Por su parte, Guillermina Bevacqua cita a Diana Taylor y nota con ella la incomodidad que suscita lo intraducible de la palabra *performance*, a la vez que señala en su trabajo la negativa expresada por Naty Menstrual⁵³ ante la posible clasificación de su actuación como *performance*: “A lo sumo, sabes lo que hago? Hago *deformances*” (Bevacqua, 2013: 835) [el subrayado es nuestro]. Según profundiza la autora “El neologismo utilizado por la artista describe el sentido de su deconstrucción-travesti-trash. Naty Menstrual deformó lo establecido y esperado socialmente de las definiciones y representaciones de género” (Bevacqua, 2013: 826).

Ambas investigaciones restituyen la dimensión de desplazamiento y deformación que acontece en las acciones de los performers, prácticas que, en su eficacia, desmontan los núcleos duros de los géneros artísticos y sexuales, de allí lo productivo de pensarlas en cuanto que *deformances*. La dimensión productiva de estas acciones performa cuerpos no hegemónicos a partir de la enunciación reiterada de sus diferencias y singularidades, en el sentido asignado por Austin, recreando cierta idea de “frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia” (Butler, 2002: 28), percepción que no obstante encubre la potencia de estos cuerpos de transfigurarse incesantemente a la medida de sus deseos y circunstancias.

En la escritura de este trabajo aspiramos a reponer una caracterización de las condiciones materiales que producen al Archivo Batato Barea y, en este sentido, proponemos reanimar el neologismo engrudo acuñado por Noy, sin por ello impugnar la validez de otras adjetivaciones a cuya eficacia operacional

⁵³ El testimonio de la poeta y performer Naty Menstrual surge en relación a la primera presentación de **El Teje**, La primera revista de travestis en América Latina, oportunidad en que la artista realiza una *performance*, o *deformance* en sus términos.

adscribimos. Ciertamente los problemas de forma, estilo e iconografía superabundan en los estudios emprendidos por algunas historias del arte, aproximaciones que descuidan la impronta significativa de la materia a la vez que disocian su singularidad de las condiciones que la produjeron como tal (Siracusano, 2008).

El neologismo *engrudo* ofrece una clave de interpretación estratégica cuya productividad puede pensarse en tanto esta preparación casera de harina, sal y agua evoca la figura del “mejunje” o la “mezcolanza” de ingredientes innobles y baratos, al decir de Noy, pero que, no obstante resultan en una materia elástica que puede asumir formas múltiples o mantenerse informe, un pastiche que se hace y deshace a la medida del deseo y las intenciones de su artífice. Similar sentido conjura el análisis de Didi-Huberman sobre los exvotos medievales de cera (Didi-Huberman, 2013) pues “El de la cera es un cuerpo maleable que se figura y desfigura conforme el síntoma [y el deseo] se transforma” (Álvarez, 2016), condición dúctil sujeta a la deliberada manipulación de los estados de la materia.

En la posibilidad de dar forma a una masa elástica podemos inscribir, por analogía, a los cuerpos que ejercitan las performances poéticas y que, en su ejercicio, deforman la norma que produce y ficcionaliza sus límites, a la vez que encubre sus singularidades. De modo equivalente la materialidad múltiple derivada de estas prácticas, que incorpora registros, objetos accionados en las performances y pertenencias de Batato, asume, según sostendremos, cierto grado de correspondencia con el engrudo, en principio por su cualidad de materia precaria, resultante del *menjunje* —evocamos en este sentido la confección de un vestido de papel realizado por Jorge Gumier Maier para Batato, al que Maier nombró “Papelón” (1988) del cual sólo se conserva el registro fotográfico— pero también por la potente poética trash movilizadora por la urgencia de otros modos de vida, sociabilidad y sexualidad, poética que supo desvirtuar las materias nobles asociadas a las Bellas Artes para ennoblecer lo innoble, y desde allí dar forma a lo propio y fundamentalmente a los cuerpos impropios (Preciado, 2011).

“Mi único país es mi memoria, y en mi memoria no tengo himnos”⁵⁴

Desde este trabajo, deseamos revisar estas dimensiones en cruce de cuya intersección, entendemos, adquiere sentido y se produce una materialidad singular, que hemos caracterizado como frágil, precaria, y en deliberada resistencia al archivo. Frágil, por lo dicho anteriormente y a la vez en tanto la materia inventariada dentro del Archivo Batato Barea incluye desde fotografías analógicas y videgrabaciones que registran sus “numeritos”, pasando por los “objetos batatáticos”⁵⁵, vestuarios y accesorios que el clown travesti literario utilizó en sus presentaciones, hasta manuscritos, fotocopias, y afiches producidos por el mismo Batato e inclusive su certificado de nacimiento y defunción, huellas digitales, mechones de pelo guardados a modo de relicario y los últimos trozos de jabón con los que se bañó⁵⁶. Ciertamente el

⁵⁴ Seedy González Paz cita a Batato en una entrevista realizada por radio Arroba. La misma se encuentra disponible para su consulta en: <https://www.youtube.com/watch?v=7-GII-DOsXU>

⁵⁵ Tal es la denominación con que estos objetos han sido consignados en el Archivo Batato Barea. Los mismos incluyen desde accesorios que Batato confeccionó y utilizó en sus numeritos hasta juguetes de infancia que también irrumpen en escena.

⁵⁶ La información sobre el inventario y el contenido del Archivo fue aportada por el curador y albacea del Archivo, Seedy González Paz, en una entrevista realizada en agosto de 2016.

carácter no convencional de la colección desafía criterios instituidos de conservación y exhibición de un material que apremia tal revisión.

Señalamos, al inicio de esta redacción, a la *dispersión* como el modo de circulación específico de los materiales producidos al calor de estas performances poéticas, circulación íntima-afectiva que participa a su vez de una lógica generalizada por la Última Dictadura Militar, esto es, la precarización de los lazos de sociabilidad y afectividad por la aplicación sistemática de la desaparición, la represión y el terror lo que, en parte, ofrece una explicación para la frecuente guarda de documentación y objetos al abrigo de una visibilidad pública, previendo que esta pudiese comprometer la integridad física del “archivero”, lógica en la que se inscribe el Archivo Graciela Carnevale (Cf. Carnevale et al., 2015) y el Archivo de Horacio Tarcus (Cf. Goldchluk, 2013).

No obstante, el caso del Archivo Batato Barea arroja sus singularidades: el material consignado, como indicamos previamente, procede del afán del performer por archivar(se) a sí y a sus prácticas, hasta el punto tal de hacer arder el material que consideró desechable —ejercitando la violencia que todo archivo lleva implícito en sus elecciones y omisiones—, hecho pasible de ser reenviado con literalidad hacia lo expresado por Didi-Huberman quien manifiesta que *el archivo arde, por la fuerza e intensidad del acontecimiento que casi lo carboniza y al cual no obstante resistió, ofreciendo sus huecos y faltas como indicios que reponen al presente parte de aquel relampagueo* (Didi-Huberman, 2004). La oportuna entrega del material a su madre, Nené Bache, —nombre asignado por Batato cuando la integra a sus presentaciones— es quizá el hecho que definió la guarda de lo que, de otra manera hubiese permanecido en la dispersión, y que hoy resuena y se multiplica, como dijimos, a través de la divulgada frase “Lo que queda es lo sirve”. Recordemos que Batato realiza sus presentaciones durante la apertura democrática, período atravesado por la recomposición y reinención de aquellos lazos cuyo quiebre señalamos hace unos instantes, lo cual no equivale a pronunciarnos sobre un supuesto “destape” que instantáneamente pone a circular materiales que, en algunos casos, aguardaron por años su desentierro⁵⁷, ni mucho menos damos por sentado que el retorno de la democracia garantice las condiciones oportunas para la interpretación del material de archivo.

Ante la muerte inminente de Batato en el año 1991, como consecuencia del sida, la conjunción de la iniciativa de sus padres y su amigo y actual albacea y curador del Archivo, Seedy González Paz, produce y sostiene al Museo Casa Batato Barea, inaugurado en el año 1992, como espacio que se consagra al resguardo y socialización de lo que el propio Batato confeccionó como su archivo personal. Localizado en el barrio porteño de Abasto, su domiciliación coincide con la que fuera la casa de la familia Barea. Al no percibir ningún tipo de financiamiento por parte de entidades públicas o privadas, se vuelve insostenible continuar con Batatópolis —como también fue denominado el Museo— como lugar geolocalizado del Archivo, por lo que el Museo abandona sus actividades en el año 2013.

⁵⁷ Resulta ejemplar en este sentido el archivo personal constituido por Horacio Tarcus que luego conformaría el fondo inicial del CeDInCI, parte del cual permaneció oculto desde el 24 de marzo de 1976 hasta el año ochenta (Goldchluk, 42: 2013).

Actualmente permanece disponible como entidad de consulta para investigadores, aportando también su material como insumo de exposiciones. Parte del fondo documental fue digitalizado por Seedy y se encuentra disponible para su consulta online en la página de la red social Facebook nominada Batato Barea⁵⁸, a la vez que el muro de aquella funciona como gacetilla donde se anuncia la realización de exposiciones del material e inclusive se lo ofrece a quien desee proponer ámbitos y proyectos de exhibición. Resulta manifiesta la convicción de Seedy por conservar el modo de agenciamiento autogestivo “y liberado de todo condicionamiento⁵⁹” del Archivo, habiendo rechazado varias propuestas de donación íntegra del material a instituciones.

La impronta de estas políticas y poéticas le imprime a la materialidad del archivo notables singularidades. Este aspecto resulta palpable en la propuesta expositiva del Museo, la cual quisiéramos retomar en la intención de volver sobre los propósitos trazados al inicio de este trabajo. Estos conciernen a un análisis que profundice en las relaciones entabladas entre la materialidad del Archivo, a cuya caracterización dedicamos los párrafos que nos anteceden, y la producción de poéticas y políticas expositivas, tácticas que afectan, según sostenemos, la entidad del material conservado en el archivo, su régimen escópico, a la vez que su valor de uso en el presente.

En este sentido, recuperamos con especial énfasis la dimensión de uso del archivo como pregunta que desborda y pone en sospecha los alcances de su valor expositivo. Irina Garbatzky lo expresa de modo sucinto mediante la pregunta que le realiza al Archivo Roberto Jacoby: “[...] de qué maneras el archivo podría convertirse en un medio de producción y no quedar anclado a su valor de exposición” (Garbatzky, 2014: 321) [el subrayado es nuestro]. No obstante, cabría revisar las potencialidades que reviste la exposición para permutar estratégicamente el valor exhibitivo en valor de uso, en la confección de un archivo afectado y afectante de las actuales condiciones, que logre desalmidonar la creciente tendencia a inmovilizar el documento por efecto de paneles y vitrinas.

La mensura de los trayectos entre la materia y su puesta en funcionamiento en el espacio del Museo Casa Batato Barea nos remonta hacia las primeras ideaciones constituidas en el boceto fechado en el año 1992 por Seedy González Paz [Fig. 1], bosquejo que lleva inscripto el paratexto en letra manuscrita “Museo ‘Instalación’ Batato Barea de Seedy González Paz”, texto que añade a nuestro análisis la dimensión de instalación que invoca Seedy para el Museo, carácter que refuerzan los objetos que este diseño preliminar prevé incluir: entre ellos se distingue un busto sobre una columna-pedestal, una estrella que corona una pieza de vestimenta enmarcada, recortes de diarios, afiches, fotografías, manuscritos e historietas enmarcados, dispuestos sobre la pared con iluminación cenital, y banderines colgantes, conjunto que reaviva y reafirma la condición teatral del material exhibido.

⁵⁸ El material digitalizado se encuentra disponible en el enlace:
<https://www.facebook.com/Batato-Barea-759382224170671/?fref=ts>

⁵⁹ Testimonio brindado por Seedy González Paz en una entrevista realizada en agosto de 2016.

Los registros fotográficos del Museo propiamente dicho [Fig. 2, 3 y 4] se asemejan notablemente a lo diagramado en el boceto: el busto al que aludimos es nada más y nada menos que el rostro de Batato monumentalizado en pequeño formato y colocado sobre un pedestal; la estrella, confeccionada en un material dorado con glitter color plata y portando el nombre de Batato, corona una estampita —la de San Batato— de gran formato, que figura míticamente al performer asimilado a un santo, imagen desbordada por el detalle aplicado a vestimentas, accesorios, y elementos decorativos que celebran un desenfadado barroquismo que podríamos tildar de batatesco, carácter estilístico que la identidad religiosa de la imagen envía hacia la voluptuosidad y el preciosismo del detalle del barroco americano y sus derivas en el neobarroco; la factura de la misma corresponde a Seedy, quien comenta, en una entrevista realizada por Guillermina Bevacqua en el año 2013:

Es una obra que va de mano en mano. No es necesario que esté en un Museo. Al tener el formato de estampita y ser entregada en la mano tiene esa mística de la obra de Batato. Entonces, es una obra en sí. Es una resignificación de la mística del sagrado corazón. De San Batato con el cristo de las heridas sonrientes más que sangrantes. Es un juego. La gente lo lleva en su cartera. Cumple la función perfecta. (González Paz citado por Bevacqua, 2013)

La estampita introduce entonces, una operación que revulsiona la quietud de la exposición y de los documentos pues, al circular de mano en mano, devuelve la experiencia asociada al movimiento del material del archivo al momento de constituirse, y en este sentido cumple, tal como señala Seedy, “la función perfecta”, cierta eficacia poética que surge, precisamente, de los usos del archivo.

Una gran densidad de imágenes colman el pequeño espacio del altillo de la casa familiar, entre fotografías que registran actuaciones, recortes de publicaciones periódicas, vestuarios enmarcados, objetos batatáticos y lo que constituye una reproducción del retrato realizado por Marcia Schwartz de Batato, obra que formó parte de la instalación y performance “Tomando el té con Batato” (1989)⁶⁰. Una iluminación atípica que quiebra las convenciones del museo remata el espacio de la exposición: las luces brillantes y coloridas invocan la experiencia del camerino del artista o bien la atmósfera de una discoteca bailable, lo que ciertamente nos aparta de la experiencia del museo moderno, consagrado a la contemplación silenciosa y en condiciones ambientales que anulen toda interferencia que desvíe nuestra atención del visualizado de la obra.

El efecto de lectura que suministra esta descripción visual, adquiere densidad y cierto carácter de confirmación en lo expresado por Seedy en relación al Museo y sus estrategias de montaje. El archivero y albacea indica a la idea de *pastiche* como asidero del que se nutre la retórica de la exposición; manifiesta también la deliberada intención de *aggiornar* el espacio a una estética teatral que sepa exhibir “lo salvaje de su creación”, refiriéndose a Batato, a la vez que anule de aquel lugar festivo “todo rasgo de tristeza”⁶¹.

⁶⁰ La pintura de Schwartz formó parte de la instalación y performance “Tomando el té con Batato” (1989) realizada en el marco de la exposición colectiva “Los ochenta en el MAM”. La performance incluyó a Batato —ataviado con el vestuario exacto de la pintura— y a Nené Bache, y consistió en que ambos tomaran el té frente al retrato dentro del Museo de Arte Moderno (actual MAMBA).

⁶¹ Testimonio brindado por Seedy González Paz en una entrevista realizada en agosto de 2016.

La formulación de un montaje-pastiche —que por cierto reanima la metáfora del engrudo— y la determinación por producir una experiencia despojada de tristeza, y anclada en cierto tono festivo-celebratorio de la figura de Batato nos permite recomponer lo que de hecho constituye una estética batatesca (Bevacqua, 2013) que, aplicada rigurosamente en cada segmento de la exposición modela la idea de lo podría denominarse como un Museo-Altar; no obstante si lo que moviliza la producción de los altares populares —como es el de la cantante Gilda— es la ofrenda colectiva al difunto artista devenido en santo, aquí la ofrenda la compone lo que el propio Batato seleccionó como lo que sirve, a la vez que esta singular poética que resuena en el Museo procede de la estética que el performer reconoció y produjo como propia.

Según advierte Guillermina Bevacqua, la singularidad de la estética batatesca se reedita en nuevas exposiciones del material: es el caso de *Memorabilia* (2012) exhibición que se inscribió dentro del Programa de la Escuela de Artes y Oficios del Teatro Argentino de La Plata (TAE) con curaduría de Seedy González Paz y colaboración de los integrantes y miembros directivos de la Escuela.

Si bien el recorte del análisis realizado por Bevacqua se remonta a los paratextos de la exposición, las fotografías que reponen el montaje en cuestión dan cuenta de la reiteración de ciertos caracteres del Museo Casa, en particular uno de los muros del primer subsuelo de la TAE, donde se confecciona una cartelera [Fig. 5] de grandes dimensiones y vigente hasta la actualidad, a partir del fotocopiado del material documental —en el cual se incluyen fotografías, recortes periódicos, manuscritos, pósters, entre los más diversos materiales— conjunto que se adhiere a la pared, “engrudo” de por medio, como una instalación que, a la vez que repone y visualiza la documentación, la sitúa en el lugar de un dispositivo y un modo de producción fuertemente asociado a las prácticas del *under*: las tiradas —usualmente de una reducida cantidad de ejemplares— de pegatinas, afiches, panfletos, pancartas y fanzines reproducidos en la materialidad difusa de fotocopias saturadas de tóner, y distribuidas en los eventos y presentaciones, o bien superpuestas a modo de pastiche sobre carteleras.

Cabría añadir que la factura de este dispositivo de visualización del archivo en manera alguna pretende darse a ver como simulacro o copia diferida de aquel gestado y utilizando durante los ochenta por el *under*. La eficacia de estas estrategias, que reeditan la densidad material del engrudo, reside en su saberse y exhibirse en carácter de artefactos que indican expresamente su condición de actualidad. Sabemos y señalamos ya con cierta insistencia que, en mayor o menor grado, las experiencias que registra el Archivo Batato Barea resisten en su entidad de prácticas irrecuperables en la finitud de su acción. No obstante, a la negativa por constituir prácticas de archivo sobre un material que se publicita y teoriza in-archivable, se oponen acciones que ensayan modos de afiliar lo que en apariencia resulta irreconciliable. Dentro de estas tácticas situamos las estrategias puestas en movimiento por el Museo Casa Batato Barea luego devenido en Archivo. En *Memorabilia*, la opción por el fotocopiado del material no sólo connota la intención de exhibir sin intermediarios un material que, de presentarse original, exigiría su resguardo en paneles y vitrinas; significa ciertamente una alternativa por potenciar la

densidad material de la fotocopia y recomponer, en ese énfasis, la potencia de su uso en la historia de estas prácticas.

Entendemos que la recurrencia de estos montajes batatescos define un modo particular de exhibir y producir al Archivo; modos de uso que recomponen visualidades, soportes y cualidades asociadas a las prácticas under y a Batato en particular y que, en algunos casos, potencian la elaboración de claves para la comprensión e interpretación del material del archivo desde estrategias que desbordan las convenciones impuestas por el museo de corte moderno. No obstante, una mirada diferenciada de la que aquí presentamos podría percibir en estas operaciones de sentido una ingenua replicación mimética de las condiciones materiales de las cuales el archivo sería tan sólo una imagen espeja y por lo tanto deformada de aquella realidad. Deseamos evitar la simplificación de nuestra interpretación bajo esta clave vulgar, sosteniendo que, a una materialidad atípica y problemática corresponden equivalentes estrategias y modos de uso. Nos preguntamos por los sentidos que posibilita restituir el montaje batatesco y el modo en que estas retóricas batatá(c)ticas afectan la materialidad del archivo, y a la inversa, cómo la materialidad entendida esta, no sólo en su dimensión física sino en la producción de un sentido social sobre la materia, invoca o sugiere ciertas estrategias a la vez que descarta u omite otras.

En este sentido, quisiéramos ingresar en el último caso del que se ocupa este trabajo. Mencionamos, hacia el inicio, la reciente producción de la exposición *Historietas Obvias y otros numeritos* (2016) en la Galería porteña Cosmocosa (Montevideo 1430). La exhibición se dedica a recomponer y visualizar parte de la obra gráfica de Batato [Fig. 6 y 7] eligiendo exhibir manuscritos y collages originales, entre los que se cuentan volantes realizados por Batato para discotecas, el original del Primer Fotocomic Argentino *Por favor pasame el Raid* publicado en la Revista **Pata de ganso**, y las matrices del primero de los siete números de la Revista de edición facsimilar **Historietas Obvias** (1987), con diseño y diagramación de Jorge Gumier Maier.

Inicia el recorrido de la exposición una gacetilla mecanografiada por Batato, que, según narra Seedy en una entrevista radial, el clown travesti literario entregaba en diarios y otros medios como carta de presentación de sus *Historietas Obvias*: viñetas caracterizadas por su prosa breve, cercana al haiku, su materialidad austera y barata, sus personajes prosaicos con declamaciones, acciones y preguntas de una obviedad ingenua que mueve al desconcierto y a la risa, y la operación de incesante y de gozoso parafraseo que Batato realiza extrayendo poemas de Alejandra Pizarnik, Fernando Noy, Alberto Laíseca y Néstor Perlongher, que reescribe y dibuja en sus historietas, obviando toda intención de cita manifiesta.

Según extiende el texto que cura la muestra: “Ya sea en colaboraciones con revistas subterráneas de la época o de ejemplares unitarios y mensuales, el kiosco de Corrientes y Callao, ubicado a centímetros del bar La Ópera, fue el refugio de sus ‘Historietas’”. A su vez, la circulación del material gráfico, en especial los volantes, adquiere su singularidad por el hecho de ser el mismo Batato quien distribuye y reparte, durante sus numeritos, ejemplares fotocopados, aspecto que recupera el propio Seedy aduciendo que

Batato “repartía frases que panfleteaban poesía”.⁶² Estas acciones editoriales performáticas encuadran a este segmento de la obra gráfica dentro de los *numeritos* que titulan a la exposición, a la vez que restituyen la dimensión corporal que se anuda al particular funcionamiento de estos “panfletos”; de allí lo improductivo de pensarlos como una pieza escindida y excepcional dentro del vasto repertorio batatesco. Es notable, en este sentido la elección, anclada en lo expresado por la directora de Cosmocosa, Amparo Díscoli, por no incluir otros materiales que recuperen a Batato en la dimensión de sus prácticas corporales:

No quisimos hacer una memorabilia de Batato; de hecho durante todo el recorrido solo hay una foto de él, donde tiene puesto un vestido que le diseñó Gumier Maier, como único recurso para tenerlo presente físicamente, porque era tan bello que no podíamos no tenerlo. (Díscoli, 2016)

En esta toma de posición sobrevive cierta idea de que la obra se garantiza a sí misma y su sentido pleno por su mero darse a ver; el espacio de cubo blanco de la Galería en cierto sentido avala esta concepción, inscripta en una tradición de larga data, la cual estipula que el espacio de la exposición debe consagrarse a la contemplación de la obra (única e irrepetible) anulando o aminorando los agentes que produzcan interferencias entre la contemplación ensimismada y ese objeto de culto que es la obra. Ciertamente nos topamos con una versión invertida respecto de la propuesta del Museo Casa Batato Barea, cuyas políticas y poéticas potencian la restitución de la experiencia que moldeó al archivo hasta el punto tal de erigir un Museo-Instalación, poética que deforma el paradigma de la caja blanca a la vez que moldea el espacio “a la medida” de la materialidad del archivo y en la medida en que la situación de su domiciliación particular lo habilita.

Con este señalamiento no pretendemos desautorizar la pertinencia de la exposición en sí misma, ni valorar las acciones de los agentes que intervienen en ella. Por lo contrario, pretendemos ensayar una reflexión que ponga en evidencia el modo en que las exposiciones del material documental también producen al archivo, lo que ciertamente nos compromete, en la teoría y en la práctica, a ajustar los sentidos que invocamos para las piezas cada vez que seleccionamos u omitimos una posible configuración.

Por otra parte, advertimos que la operación del fotocopiado fue notada por la exposición como parte de los soportes en que las piezas, realizadas a mano, se multiplicaron y circularon profusamente, no obstante, la opción por la exhibición exclusiva de originales quizás mitigó la posibilidad de explorar una propuesta que, mediante el fotocopiado de las piezas gráficas, restituyera tales modos de distribución y recepción.

Un cierre que no encierre

En el ensayo de algunas palabras finales, entendemos que el Archivo Batato Barea contiene la posibilidad de ejercitar una memoria que se expande indudablemente más allá de Batato, pues su

⁶² Palabras pronunciadas por Seedy González Paz en una entrevista realizada por radio Arroba.

confección como archivo es también la construcción de treinta años de democracia, y en este sentido, lo caracterizamos surcado por las tensiones, negociaciones, momentos de crisis y estallido social como acontecimientos que moldean al archivo y en cuyo fuego este podría también arder; no obstante las agencias sobre su material y su memoria demuestran la fortaleza de una iniciativa que nace, en parte, desde la convicción de la práctica autogestiva, y en parte de la potencia de los afectos que Batato y su obra supieron estrechar.

Iniciamos aquí la pregunta por la producción de estéticas batatá(c)ticas que, en cada exposición del acervo, afectan diferencialmente lo decible y lo visible del material del archivo, y en este sentido, deseamos continuar indagando los sentidos que se movilizan y moldean al son de lo que constituyen prácticas de archivo particularizables, sin clausurar el interrogante en la extensión de este escrito.

Dedicamos el énfasis de este trabajo a revisar y recomponer parte de las condiciones productivas del Archivo Batato Barea para luego ejercitar un análisis que inspecciona y profundiza en las exposiciones del material de archivo, habiendo desgajado experiencias que potencian la apreciación de la obra en sí misma, acondicionando sus espacios a tales fines, mientras que otras eligen aumentar la dimensión de las prácticas y condiciones de cuya investidura el material del archivo adquiere su singularidad, a la vez que las operaciones por las cuales se restituyen estas huellas continúan afectando y moldeando la materia maleable del archivo. Lo que queda es lo que sirve y allí continuaremos indagando.

Referencias Bibliográficas

Álvarez, Lucía (2016), "Desmontajes de las historias del arte. Imágenes votivas", **Revista Octante**, n° 1, La Plata, agosto de 2016, pp. 84-85.

Amigo, Roberto (2008), "80/90/80", **Ramona**, n° 87, Buenos Aires, diciembre de 2008, pp. 8-14.

Amigo, Roberto, [et al.] (2012), **Perder la Forma Humana. Una imagen sísmica de los ochenta en América Latina**, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Battistozzi, Ana María (2011), **Escenas de los 80. Los primeros años**, Buenos Aires, Fundación PROA.

Bevacqua, Guillermina (2013), "No se archive. Publíquese. Batato Barea: archivos de democracia", trabajo presentado en **I Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades. VIII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas del CIFYH. "Perspectivas y debates actuales a 30 años de la democracia"**, Córdoba, noviembre de 2013.

Bevacqua, Guillermina (2013), "La Corporalidad Travesti en la Deformance Poética de Naty Menstrual", **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, vol. 3 n° 3, Porto Alegre, sept-dic. de 2013, pp. 819-838.

Butler, Judith (2002), "Cuerpos que importan", en Judith Butler (comp.), **Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo**, Buenos Aires, Paidós.

De Rueda, María (2010), "Archivo, memoria y contemporaneidad. Reflexiones sobre estos conceptos en el marco de la Investigación Las Artes en la ciudad", trabajo presentado en el II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, La Plata, 2010.

Carnevale, Graciela et al. (2015), **Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo de Graciela Carnevale**, Santiago de Chile, Ocho libros.

Colombino, Lía (2014), "Desalmidonar los párpados. Estrategias para afectar y dejarse afectar por el archivo", trabajo presentado en el Seminario de Poéticas y Políticas de Archivo. Estrategias de activación, interpelaciones y reinversiones críticas, La Plata, noviembre de 2014.

Davis, Fernando et al. (2014), "Desobediencia sexual", en **Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina**, Buenos Aires, UNTREF.

Derrida, Jacques (1997), **Mal de archivo. Una impresión freudiana**, Madrid, Editorial Trotta.

Didi-Huberman, Georges (2012), "El archivo arde", en Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.), **Das Archiv brennt**, Berlin, Kadmos, pp. 7-32. Traducción de Juan Ennis.

Didi-Huberman, Georges (2013), **Exvoto: imagen, órgano, tiempo**, Buenos Aires, Sans Soleil ediciones.

Dubatti, Jorge (1995), **Batato y el nuevo teatro argentino**, Buenos Aires, Atlántida.

Foucault, Michel (2011), **La arqueología del saber**, México, Siglo XXI.

Garbatzky, Irina (2014), "El archivo como productor: el lugar del uso en **El deseo nace del derrumbe** de Roberto Jacoby", **Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, diciembre de 2014, pp. 311-331.

Garbatzky, Irina (2013), **Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata**, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Gerbaudo, Analía (2013), "Archivos, literatura y políticas de la exhumación", **Palabras de archivo**. Santa Fe, Ediciones UNL- CRLA, pp. 57-86..

Goldchuk, Graciela (2013), "Nuevos domicilios para los archivos de siempre: el caso de los archivos digitales", **Palabras de archivo**, Santa Fe, Ediciones UNL- CRLA, pp. 33-56.

Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (2008), **El Siluetazo**, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Lucena, Daniela (2014), "Estrategia de la alegría", **Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina**, Buenos Aires, UNTREF.

Noy, Fernando (2002), **Te lo juro por Batato**, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Phelan, Peggy (1993), **Unmarked: The Politics of Performance**, Londres, Routledge.

Preciado, Paul (2011), Resumen del Seminario "Cuerpo impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados". Disponible en: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=703

Siracusano, Gabriela (2008), **Las entrañas del arte, Buenos Aires**, Fundación Osde. Disponible en: <http://easnicolas.bue.infod.edu.ar/sitio/upload/OSDE.pdf>

Usubiaga, Viviana (2012), **Imágenes Inestables. Artes Visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires**, Buenos Aires, Edhasa.

Anexo (imágenes)

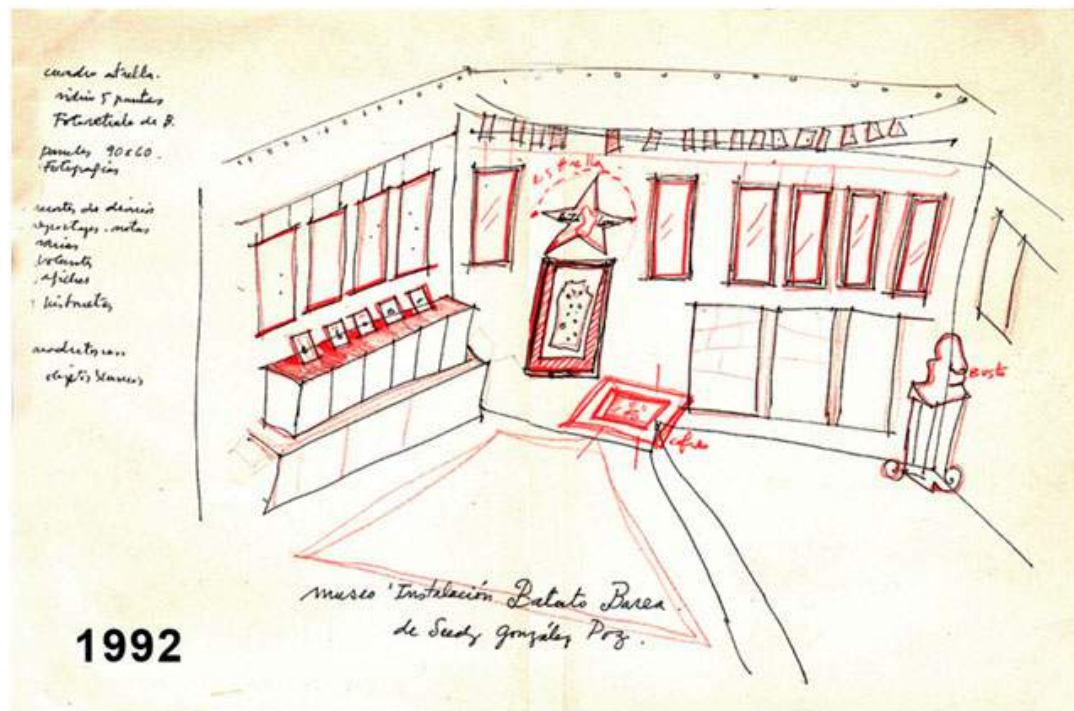


Fig. 1. Boceto realizado por Seedy González Paz conteniendo la diagramación potencial del Museo Casa Batato Barea fechado en el año 1992.



Fig. 2. Registro fotográfico del Museo Casa Batato Barea s/f, cedida oportunamente por Seedy González Paz, Archivo Batato Barea.



Fig. 3. Registro fotográfico del Museo Casa Batato Barea s/f, cedida oportunamente por Seedy González Paz, Archivo Batato Barea.



Fig. 4. Registro fotográfico del Museo Casa Batato Barea s/f, cedida oportunamente por Seedy González Paz, Archivo Batato Barea.



Fig. 5. Registro fotográfico de la exposición "Memorabilia" (2012) en la Escuela de Artes y Oficios del Teatro Argentino de La Plata (TAE), Leandro Jasa.

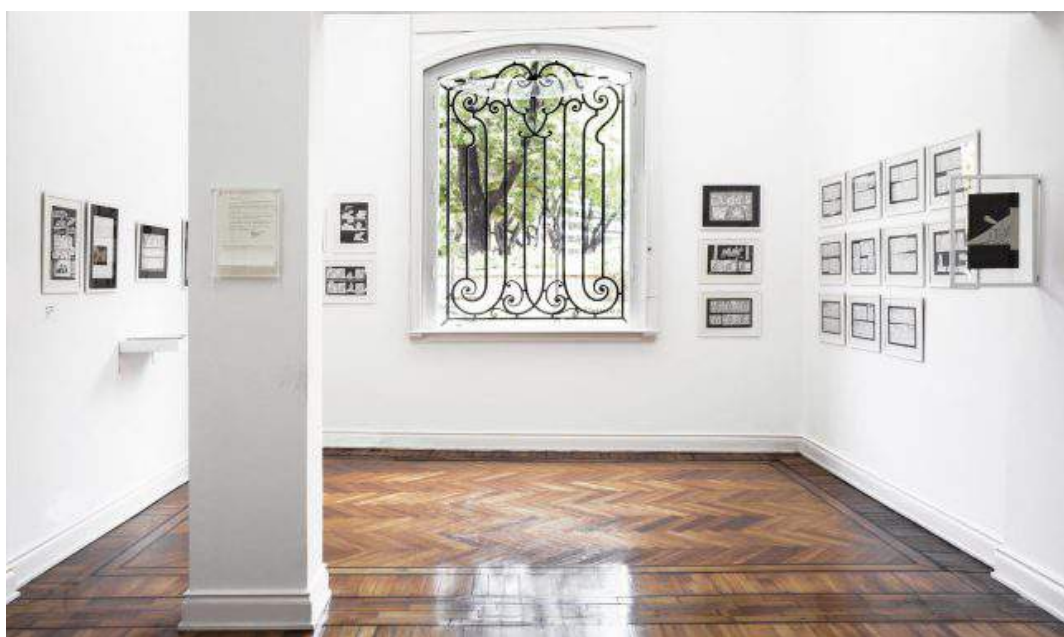


Fig.6. Registro fotográfico de la exposición "Historietas Obvias y otros numeritos" (2016) en Galería Cosmocosa publicado en Revista Palabras.



Fig.7. Registro fotográfico de la exposición "Historietas Obvias y otros numeritos" (2016) en Galería Cosmocosa publicado en **Revista Palabras.**